*Cercetări Istorice* (serie nouă), XXXII, IAŞI, 2013, p. 317-344

# CONSTITUIREA PATRIMONIULUI PINACOTECII DIN IAŞI ÎN DOMNIA LUI ALEXANDRU IOAN CUZA

Aurica ICHIM[1]

Înfiinţarea şi activitatea Pinacotecii din Iaşi a stat în atenţia mai multor autori, majoritatea implicaţi în activitatea muzeografică ieşeană[2]. Fiecare dintre aceştia au adus o contribuţie mai mare sau mai mică la cunoaşterea trecutului Muzeului de Artă din vechea capitală a Moldovei. Numeroase aspecte din evoluţia acestei instituţii au rămas prea puţin cunoscute şi lasă loc unor noi contribuţii istoriografice. În principal, s-a făcut prea puţin uz de cercetarea fondurilor din Arhivele publice, tezaur documentar care ar putea să aducă la lumină numeroase informaţii care să completeze, sau chiar să corecteze, diverse aspecte cunoscute din scrierile mai vechi.

Referitor la această instituţie, în scrierile de specialitate, întâlnim folosirea simultană a conceptelor *galerie*, *pinacotecă* şi *muzeu*. Ieri, alaltăieri, ca şi azi, semantica nu lăsa însă loc la interpretări. Termenilor li se cunoşteau, fără îndoială, sensurile. Pinacoteca Naţională din Iaşi este denumirea oficială a instituţiei abia din 1865. Atunci, prin ordinul

[1] Muzeul Unirii, Complexul Muzeal Naţional „Moldova", Iaşi.

[2] O. Minar, *Pinacoteca naţională de la Iaşi*, Bucureşti, 1926, p. 3; V. Vasilovici, *Muzeul de Artă din Iaşi*, Iaşi, 1966; E. Pohonţu, *Începuturile vieţii artistice în Moldova. Gh. Asachi şi Gh. Panaiteanu*, Bucureşti, 1967; M. Paradais, *Gheorghe Panaiteanu Bardasare. Date noi şi precizări cu privire la fondarea Pinacotecii naţionale la Iaşi*, în *CercIst* S. N., VII, 1976, p. 165-172; C. Paradais, *Valori ale picturii româneşti în Muzeul de artă din Iaşi*, Iaşi, 1970; Idem, *Valori ale picturii universale în Muzeul de artă din Iaşi*, Iaşi, 1972; Idem, *Muzeul de Artă din Iaşi*, 1974, 84 p.; ediţia a II-a, 2010.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

Ministerului Instrucțiunii Publice nr. 31/septembrie 1865[3], instituția din capitala Moldovei își primea adevăratul certificat de naștere.

Autorii care s-au aplecat asupra vieții artistice din Iași la începuturile modernității au vorbit despre o mişcare modestă[4], întreținută de pasiunea câtorva intelectuali dispuşi să adune de prin țară şi străinătate picturile considerate a fi potrivite pentru educația estetică a generației tinere, sau care răspundeau gusturilor personale.

Este cunoscut gestul generos al primului donator de tablouri: Scarlat Vârnav a cumpărat mai multe tablouri de la Paris, dorind ca acestea să reprezinte nucleul unui muzeu la Iaşi[5]. Nu ştim dacă acesta se gândea la îmbogățirea fondului deja existent, aflat sub tutela Academiei Mihăilene, sau aspira la înființarea unui nou stabiliment artistic, prin împământenirea metodelor şi practicilor uzitate în muzeele occidentale.

Astfel, în 1847, Scarlat Vârnav[6] îşi dona colecția de tablouri, sperând că va reuşi să vadă amenajată o galerie de artă în capitala Moldovei[7]. Epitropia Şcolelor, instituția beneficiară a donației, nu a plătit taxele vamale aferente, astfel încât picturile din această donație au fost depozitate într-un siloz din portul Galați, în condiții cu totul improprii, rămânând acolo mai bine de doi ani, până în 1850. Dintre picturile care făceau parte din această primă donație erau şi unele opere cu valoare însemnată, precum *Cesar primind capul lui Pompei* de Caravaggio, *Portretul lui Champaigne* de Philippe Champaigne, *O cafenea flamandă* de Egbert Heemskerk, *Faeton cerând de la tatăl său conducerea soarelui* de Eustache Lesueur, *Iudita la Holofern* de Petro Liberi, *Punerea lui Isus în mormânt* de Murillo, *Berezina*

[3] V. Sava, *Portretul modern în pictura românească aflată în patrimoniul Muzeului de Artă din Iaşi*, Iaşi, 2010, p. 154.

[4] O. Minar, *op. cit.*, p. 3.

[5] *Ibidem*, p. 6.

[6] A. D. Atanasiu vorbeşte de un alt boier, Sofronie Vârnav, în loc de Scarlat, în rest fiind vorba de aceleaşi fapte, în *Pinacoteca din Iaşi şi colecția Sofronie Vârnav*, în *Arhiva*, 1905, nr. 11, p. 498-502. O. Minar, *op. cit.*, p. 3, îl aminteşte tot pe Sofronie Vârnav, cel care participa în anul 1846 la licitația colecției marchizului de Las Marismas, din Paris.

[7] C. Paradais, *Un ctitor uitat – Scarlat Vârnav*, Iaşi, 1984, p. 9.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

de Philippoteaux, *Sfânta Familie* de Stella Francisc[8]. O bună parte din acestea s-au deteriorat, iar donatorul a fost pus într-o postură jenantă de reprezentanţii ţării sale. Donaţia era privită mai mult ca o povară decât ca o expresie a unui gest patriotic, ce trebuia preţuit şi respectat ca atare. S-a ajuns în situaţia de a i se cere donatorului plata costurilor depozitării şi achitarea taxelor necesare pentru scoaterea transportului de picturi din evidenţele portului Galaţi.

Nici în privinţa agendei publice a timpului, activitatea artistică nu a captat prea mult curiozitatea şi interesul contemporanilor. Ştirile din gazete, inserate de regulă la finele fiecărui număr, prezentau succint achiziţia vreunui tablou sau apariţia unei litografii. Uneori se scria despre vreo licitaţie de tablouri sau deschiderea unei expoziţii ocazionale, în spaţiul unui hotel, al unei instituţii publice, alteori într-un salon privat, ţinut după moda celor pariziene. Asemenea forme de preţuire a artei erau încă străine de orizonturile culturale autohtone.

O bună perioadă putem vorbi de tatonări, de căutarea unor soluţii optime privind locaţia viitorului Muzeu, precum şi de asigurarea minimelor resurse financiare. Ştim că, în 1863, Gh. Panaiteanu-Bardasare era solicitat pentru a organiza un Muzeu Naţional de pictură la Iaşi, având la dispoziţie suma de 26.900 de lei[9]. Fondul de tablouri îl constituia, pentru început, pânzele păstrate la Academia Mihăileană. Un inventar complet al picturilor expuse în sălile Academiei Mihăilene nu există. Din corespondenţa oficială a vremii ştim că „biblioteca colegiului din Iaşi poseda o colecţiune de 23 tablouri în ulei şi 40 litografite, din care multe sunt de o valoare reală ca tablouri istorice naţionale sau modele de pictură, încât această mică colecţiune poate servi la începutul unui muzeu de pictură naţională"[10].

Pictorii Gheorghe Năstăseanu şi Gh. Panaiteanu-Bardasare erau doi dintre tinerii artişti sprijiniţi de Gheorghe Asachi. Ei au studiat la universităţi de prestigiu din Europa, beneficiind de burse considerabile;

[8] O. Minar, *op. cit.*, p. 3-5. Asupra paternităţii reale a acestor picturi s-au purtat numeroase discuţii. Multe dintre acestea au fost considerate ulterior a fi copii, nu lipsite însă de valoare.

[9] *Ibidem*, p. 6.

[10] DJANI, fond Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice, dosar 96/1859, f. 23.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

actele vremii vorbesc de 12.000 de lei pe an[11]. Cei doi încercau, la începutul deceniului şapte al secolului al XIX-lea, să organizeze prima Pinacotecă de stat din Moldova. Contextul le apărea mai favorabil în comparaţie cu şansele de care se bucuraseră cei dinaintea lor. Mai precis, găsiseră un puternic sprijin în persoana lui Vasile Alexandrescu Urechia, director în Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice. În noua postură administrativă, V. A. Urechia începea demersuri oficiale pentru înfiinţarea unui Muzeu Naţional de Artă. La puţin timp după dubla alegere a lui Alexandru Ioan Cuza, el întocmea un memoriu, datat în 13 iulie 1859, prin care, din bugetul Ministerului Instrucţiunii, erau alocate fonduri consistente pentru înfiinţarea unui Muzeu şi retribuirea celor mai însemnaţi pictori români, cu obligaţia de a îmbogăţi muzeul cu „tabloane istorice naţionale"[12]. Dar cele mai însemnate dintre aceste tablouri se găseau „în o stare de ruinare".

Conceptul de *tablou istoric naţional* nu era folosit pentru întâia oară în spaţiul public românesc. Îl întâlnim cu mult înainte în paginile „Albinei Româneşti"[13], fireşte în tehnica litografiei şi mai puţin în cea a picturii. Intenţia lui V. A. Urechia surprindea şi reevaluarea semantică a unor termeni, în ceea ce literatura de specialitate prezintă drept procesul modernizării limbii româneşti[14]. Dacă în deceniul al patrulea, conceptul de „naţional" – nu doar în viziunea lui Gheorghe Asachi, ci a întregii elite, fie ea muntene sau moldovene – avea o acoperire precisă, limitată de graniţele fiecărui principat, acum se încerca realizarea unui „panteon naţional", în care să se regăsească marii domnitori din toate provinciile româneşti. Aceasta revoluţie a mentalităţii publice trebuia să fie una dintre menirile Muzeului.

Gheorghe Năstăseanu avea să definească, în scurt timp, profilul viitorului stabiliment. În 21 iulie 1859 acesta a înaintat un proiect, în cinci

[11] Idem, dosar 173/1861, f. 17.

[12] C. Paradais, *op. cit.*, 1972, p. 23.

[13] Vezi Al. Istrate, *Cultura istorică a societăţii româneşti în tranziţia spre modernitate*, teză de doctorat, 2010, capitolul *Reflectarea istoriei în periodicele româneşti în prima jumătate a secolului XIX*.

[14] Vezi N. A. Ursu, *Împrumutul lexical în procesul modernizării limbii române literare*, vol. I, Iaşi, 2004; vol. II, Iaşi, 2006; vol. III, părţile I-II, Iaşi, 2011.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

puncte[15], în care propunea drept locație unul dintre saloanele Cabinetului de Ştiințe Naturale. Acolo ar fi trebuit să fie organizată o Galerie de Artă în care să fie incluse nu doar opere originale, ci şi copii, reproduceri după picturile reprezentative. Raționamentul lui Gheorghe Năstăseanu pleca de la două mari realități: fosta capitală a Moldovei nu-şi putea permite întreținerea unui Muzeu ale cărui colecții erau exclusiv compuse din lucrări originale. Al doilea motiv pentru care mizase pe utilizarea reproducerilor, ținea de mentalitatea lumii apusene, în care copia putea fi aproape la fel de utilă ca modelul ei. De altfel, Gheorghe Năstăseanu era recunoscut oficial drept „însărcinatul cu copierea de tablouri clasice aflătoare în Italia"[16], dar „şi pe la diferite alte muzee"[17]. Dintre tablourile aflate în „fastuoasele saloane şi muzeuri ale Vaticanului"[18], copia una dintre picturile lui Caravaggio, reprezentând *Înmormântarea lui Hristos*.

Soluția nu era agreată de Societatea de Medici şi Naturalişti. Membrii acesteia solicitau expunerea numai a operelor originale, de valoare. După părerea lor, copiile urmau a fi aşezate într-o sală separată. Gheorghe Năstăseanu pleda şi pentru restaurarea tablourilor aflate în localul Gimnaziului Central, multe dintre ele deteriorate din cauza condițiilor inadecvate în care fuseseră depozitate ani de-a rândul. Din lista cu tablouri de care avea ştiință, Gheorghe Năstăseanu insista ca portretele lui Mihai Viteazul, Ştefan cel Mare şi Vasile Lupu să fie cele dintâi refăcute pentru a fi expuse. În practicile vremii, cultivarea memoriei unui domn din principatul vecin reprezenta o excepție. Dovadă în sprijinul acestei afirmații stau sintezele de istorie, contribuțiile literare și manualele şcolare apărute după 1835. E unul dintre meritele majore ale lui Gheorghe Năstăseanu de a le vorbi în imagini moldovenilor şi de eroii confraților de peste Milcov. Printre propunerile înaintate decidenților se regăseau şi cele privind angajarea unui custode, precum şi stabilirea unui program de vizitare fixat între orele $9.^{00}$-$16.^{00}$. Acesta a fost punctul de plecare în configurarea arhitecturii instituționale a primei pinacoteci din Moldova.

[15] Publicat de M. Paradais, *op. cit.*, p. 166, nota 8.

[16] DJANI, fond Ministerul Cultelor şi Instrucțiunii Publice, dosar 173/1861, f. 15.

[17] *Ibidem*, f. 17.

[18] *Ibidem*, f. 26.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

Urmau alte discuții şi intervenții la V. A. Urechia în vederea luării celor mai bune decizii. Însă totul depindea de prioritățile bugetare pe care guvernul de la Iaşi şi le schimba continuu, presat fiind de necesitățile şi urgențele vremii. Toate speranțele se puneau în aprobarea bugetului de către Adunarea Legislativă[19]. Propunerile lui Gheorghe Năstăseanu țineau cont de realitățile, nu doar financiare, ale timpului. În lipsa unor resurse materiale necesare cumpărării şi amenajării unui stabiliment, era suficientă o singură sală. Nefiind bani pentru achiziționarea unor tablouri, se propunea restaurarea celor din clădirea Gimnaziului Central. Apar indicii şi despre eroii panteonului autohton, nominalizații fiind , aşa cum am amintit, Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul şi Vasile Lupu.

Opțiunea pentru numirea lui Gheorghe Năstăseanu în fruntea viitoarei Pinacoteci mai avea un argument. Din documentele de arhivă aflăm că, într-o primă fază, la 30 octombrie 1859, Gheorghe Năstăseanu a fost însărcinat cu restaurarea tablourilor, banii fiind asigurați din fondurile Casei Clerului[20]. Decizia ministrului Cultelor şi Instrucțiunii Publice venea peste câteva zile, la 3 noiembrie, autentificând propunerea anterioară[21]. Alături de restaurarea tablourilor, Gheorghe Năstăseanu mai era însărcinat cu „copierea portretelor domnilor români de pre la deosebitele biserici şi alte izvoare"[22]. I se acorda şi un avans, de zece galbeni, pentru a începe această misiune.

Şi în ianuarie 1860 i se propusese lui Năstăseanu să restaureze o serie de tablouri, sub rezerva decontării ulterioare a contravalorii cheltuielilor. Răsplata din partea autorităților s-a făcut pe diverse căi. În toamna aceluiaşi an, Gheorghe Năstăseanu pleca în Italia, ca bursier al statului. Răspunsul afirmativ din partea pictorului venea abia peste cinci luni. El adresa rugămintea să-i fie date toate tablourile de la Gimnaziul Central (aflat în vechea clădire a Academiei Mihăilene), împreună cu *Catalogul* ce i-a fost arătat de fostul inspector şcolar, August Treboniu Laurian. Nu omitea a preciza că văzuse personal tablourile „împrăştiate în secțiile amploiaților citatului colegiu şi anume dintre tablourile flamande, pentru care națiile

[19] C. Paradais, *op. cit.*, 1972, p. 25.

[20] DJANI, fond Ministerul Cultelor şi Instrucțiunii Publice, dosar 96/1859, f. 11.

[21] *Ibidem*, f. 23.

[22] *Ibidem*, f. 23v.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

civilizate varsă sume colosale ca să poată avea câte unul şi eu avui displăcerea a le vedea în mijlocul fumului tutunului”[23]. Din mărturia lui Gheorghe Năstăseanu înțelegem că tablourile erau împrăştiate în toată incinta şcolii, neexistând un dram de interes pentru păstrarea lor în condiții optime. Nu era vorba doar de câteva picturi, chiar dacă nu toate de cea mai bună calitate.

Cu prilejul inventarierii patrimoniului Muzeului şi Şcolii de Pictură, în anul 1862, erau menționate 28 de tablouri preluate de la „Gimnaziul Național/Academie” în baza unui ordin ministerial dat în 12 septembrie 1860[24]. Lista tablourilor menționează foarte multe copii; autorul inventarului preciza, nu de puține ori, că unele erau „rău imitate”[25], iar altele aveau autori incerți.

Între timp, la 30 aprilie 1860, se forma un nou guvern, avându-l ca prim-ministru pe Mihail Kogălniceanu, care prelua şi interimatul Ministerului Cultelor şi Instrucțiunii Publice[26]. Aceasta era o conjunctură fericită, deoarece Mihail Kogălniceanu se declarase ca fiind un susținător al înființării Muzeului de Artă. Datorită prestigiului şi perseverenței în negocierile politice, Mihail Kogălniceanu a obținut, la 26 iulie 1860, votul dorit în cadrul Adunării Elective a Moldovei. Unul dintre argumentele pledoariei sale privea şansa ce trebuia acordată artiştilor talentați din Principat de a studia şi în țara lor istoria şi meandrele unei discipline academice atât de respectate pe continentul european. Le recunoaştem lui Mihail Kogălniceanu şi V. A. Urechia meritul de a fi tranşat în favoarea mişcării artistice din Moldova decizii eminamente politice într-o perioadă în care unificarea instituțiilor administrative şi juridice păruse că acaparase toate energiile şi disponibilitățile băneşti. Pe o agendă extrem de încărcată, ei au reuşit, într-un timp scurt, să obțină finanțarea şi recunoaşterea legală a ceea ce până atunci era considerată mai degrabă o pasiune costisitoare. Lor le datorăm şi înființarea Şcolii de Arte Frumoase, instalată „în localul

[23] *Ibidem*, f. 27.

[24] ANIC, fond Ministerul Cultelor şi Instrucțiunii Publice, dosar 835/1862, f. 105.

[25] *Ibidem*.

[26] Cf. D. Berindei, *Guvernele lui Al. Ioan Cuza (1859-1866). Liste de miniştri*, în *Revista Arhivelor*, 1/1959.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

Pinacotecii după programul studiilor elaborat de Panaiteanu"[27]. Ca şi în cazul bibliotecilor şi a altor muzee, este sesizabilă o strategie de intersectare a politicilor din domenii conexe. Arta şi Educaţia, Muzeul şi Biblioteca au fost gândite în vremea lui Alexandru Ioan Cuza drept părţi ale unui program cultural ale cărui rezultate benefice au putut fi sesizate abia după două-trei decenii.

O zi mai târziu, după votul Adunării Elective, Gheorghe Panaiteanu-Bardasare era invitat la Minister, „în camera ministrului", spre a i se încredinţa Direcţiunea Muzeului şi organizarea acestuia[28]. Opţiunea decidenţilor avea în vedere experienţa ca bursier a lui Gheorghe Panaiteanu-Bardasare, precum şi cunoştinţele profesionale, relaţiile stabilite în lumea artelor. Ştim doar că Gheorghe Panaiteanu-Bardasare a prezentat *Proiectul de organizare*, acesta fiind aprobat de Mihail Kogălniceanu. Diverşi autori menţionează acest *Proiect*, fără a-l reproduce, fie şi parţial[29].

Decizia înfiinţării Muzeului era salutată în mediile publice. Opinia lui V. A. Urechia, pronunţată în cuprinsul rubricii *Curierul artistic*, găzduită în paginile revistei „Ateneul român", înmănunchea interminabila aşteptare şi satisfacţia îndeplinirii unui deziderat major pentru cultura românească. „Era şi timpul" pentru deschiderea unui muzeu naţional, condamnând guvernele trecute „care au lăsat să putrezească prin gherghiruri preţioase colecţii de pictură adunate prin darurile mai multor patrioţi şi artişti"[30]. Publicarea *Proiectului* a avut rostul de a pune presiune pe Mihail Kogălniceanu pentru a se implica în deschiderea cât mai grabnică

---

[27] DJANI, fond Academia de Arte Frumoase, dosar 1/1860, f. 6.

[28] DJANI, fond Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice, dosar 173/1861, f. 50.

[29] Doar E. Pohonţu, *op. cit.*, p. 67, menţionează acest document în trei rânduri. Proiectul a fost publicat în „Ateneul român", nr. 16, din 2 februarie 1861, p. 138-140, la rubrica *Curierul artistic*, cu menţiunea că este un proiect pentru organizarea treptată a Galeriei de Pictură şi îmbogăţirea ei şi speranţa că ministrul Cultelor îl va avea în vedere la discutarea bugetului anului 1861. Am menţionat că *Proiectul* a fost prezentat verbal, deoarece se spune, la un moment dat: „Când avui onoarea a mă prezenta la domnul ministru de culte M. Kogălniceanu, s-a ocazionat ca să aud din însă şi gura domnului Anastasanu, solemnă declaraţiune că este pictore de istorie" (p. 138), deci ambii pictori erau la ministru pentru discutarea organizării muzeului.

[30] *Ateneul român*, I, 1860, nr. 1, din 5 septembrie, p. 3.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

a unui Muzeu Național de Pictură. Intenția era evidentă, cititorii fiind încredințați că „este un proiect pentru organizarea treptată a Galeriei de Pictură şi îmbogățirea ei şi cu speranța că ministrul cultelor îl va avea în vedere la discutarea bugetului anului 1861".

Nu e greu de bănuit că persoane precum V. A. Urechia nu ştiau de necazurile unora ca Scarlat Vârnav, nevoiți să pătimească datorită gestului lor nobil față de țară. Frica de plauzibilele repercusiuni, ignoranța față de distrugerea unor opere de artă, incompetența şi incultura autorităților erau condamnate categoric. Astfel de atitudini, expuse fără menajamente, au putut fi acceptate în vremea lui Alexandru Ioan Cuza. Pentru opinii similare, unii dintre cărturarii moldoveni şi munteni fuseseră surghiuniți în anii anteriori pe la mănăstirile din Principate.

Gheorghe Panaiteanu-Bardasare îşi exprima mulțumirea că „muza artelor, care era ca o nomadă, poate fi salutată ca o compatrioată şi amică nedespărțită fiindcă i s-a pus temelia unui singur şi statornic locaş de viață". Ca pictor român era de părere că, pentru început, ținând cont şi de disponibilitățile financiare ale guvernului, ar fi fost suficientă îndeplinirea simultană a trei condiții. În muzeu să fie expuse tablouri originale, vechi sau noi, să fie asigurat un spațiu adecvat manifestărilor artistice, să se găsească fondurile necesare pentru angajarea unui personal „capabil de a dirija şi administra cu zel, onestitate şi perfectă cunoştință de sfera sa". Nu în ultimul rând, bugetele anuale alocate instituției să poată susține achiziția unor obiecte de patrimoniu reprezentative, dând şansa stabilimentului „de a se înălța la rangul muzeelor naționale cultivate, pentru ca să nu stăm deodată pe loc la începutul drumului numai cu numele". Putem observa că în proiecția anului 1861, asumată de Gheorghe Panaiteanu-Bardasare şi aprobată de guvernul Principatului Moldovei, fondul de artă al Muzeului urma să fie compus exclusiv doar din picturi. Nicăieri nu sunt pomenite, ori măcar luate în calcul, alte compoziții venite din trecut. Nici o vorbă despre vase din ceramică, posibile amulete din bronz, monezi sau podoabe.

Cele patru solicitări erau, în fond, condițiile minimale pentru ca un astfel de proiect cultural să aibă şansă de reuşită. Se pleca de la posibilitățile epocii, evitându-se suprasolicitarea competențelor. E lesne de observat că discuțiile se purtau la nivel de principiu. În acei ani, în Principatele Române, nu exista o experiență consistentă în administrarea şi promovarea

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

muzeelor. Gheorghe Panaiteanu-Bardasare voia mai degrabă să se asigure de seriozitatea şi concursul autorităţilor.

În seria de acte schimbate cu Ministerul, Gheorghe Panaiteanu-Bardasare menţiona că în patrimoniul public exista un număr mic de tablouri care necesitau restaurare şi înrămare. Sugestiile şi argumentaţia invocată puneau în corelare tabloul, contextul în care fusese realizat şi direcţiile la modă în lumea muzeelor acelor ani. Gheorghe Panaiteanu-Bardasare cerea ca ramele să se potrivească cu mobilierul deja comandat şi lucrat prin diferite contracte de antrepriză, dar să respecte şi amprentele epocilor în care au fost create. Chiar şi aşa, directorul era convins că prin expunerea lor nu se putea face decât „un început de muzeu". Memoriile înaintate Ministerului arătau că multe tablouri nu puteau fi expuse datorită lipsei ramelor[31]. Şi aici vorbim, în bună măsură, de pânzele transferate din fondurile fostei Academii Mihăilene lăsate în uitare de toate ocârmuirile care se succedaseră în fruntea Moldovei.

Fireşte, zvonul deschiderii unui Muzeu de Artă circula în lumea bună a Iaşului. De aici şi până la formularea unor propuneri, unele cu iz de pretenţii, nu a fost drum lung. Se considera necesar să se cumpere pânze ale vechilor maeştri clasici, deşi se accepta că nu fuseseră găsite fondurile necesare pentru amenajarea spaţiului în care avea să funcţioneze Muzeul. Au fost avansate şi soluţii de compromis. Se contura un curent favorabil executării de copii după lucrări celebre până când instituţia va putea să îşi permită achiziţionarea unor lucrări de valoare în original. Răspunsul lui Gheorghe Panaiteanu-Bardasare a fost intransigent. Acesta îşi manifesta dezacordul faţă de un atare program cultural, arătând că „principiul fondării Muzeului nostru, al cărui scop trebuie să fie mai mult acel didactic decât acel decorativ, nu este pentru copii, ci curat pentru originale. Amestecătura de una şi de alta s-au respins acum de mult din toate muzeele sistematic aranjate"[32]. Pentru copii, se propunea amenajarea unei secţii separate. Replica directorului punea Muzeul în siajul Şcolii de Arte Frumoase, conferindu-i, mai degrabă, un rol auxiliar în reforma educaţiei din Moldova.

---

[31] DJANI, fond Academia de Arte Frumoase, dosar 2/1865, f. 77.

[32] ***, *Curierul artistic*, în *Ateneul român*, nr. 16, 2 februarie 1861, p. 138-140.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

Recunoscând că „activitatea mea este un câmp pe cât de greu, pe atât de întins, pentru a-l mişca şi a-l oferi acum la serviciile înaltului ministru, se poate începe cu un portret al domnitorului[33], în mărime naturală, cu toate caracteristicile unui suveran, ca să fie destinat pentru ornarea muzeului fondat sub guvernul măriei sale"[34]. Într-un scenariu ideal, în perioada următoare trebuiau să se realizeze portretele celor mai însemnați bărbați contemporani ai țării. Abia pe urmă erau preconizate şi cele ale marilor domni din veacurile anterioare. Mai propunea „un cabinet" cu picturi care să ilustreze „frumusețea româncelor". Prelua exemplele admirate în reşedința regelui Bavariei. Seria putea fi completată cu teme din viața poporului român. Toate acestea alcătuiau programul său.

De asemenea, considera că un Muzeu, dincolo de privilegierea identității naționale, trebuia să fie şi un tezaur de artă universală, deşi „memorabilul vot al Camerei Elective" s-a referit numai la arta indigenă. Propunea să fie cumpărate lucrări „pentru o galerie contemporană, din toate genurile: cu teme de istorie, peisaje, marine, natură statică, pictură arhitectonică şi topografică etc.". Exemplul cel mai la îndemână îl oferea tot civilizația germană prin Pinacoteca Nouă de la München, fondată de regele Bavariei, Ludovic I. Era convins că un astfel de Muzeu nu numai că ar fi o mândrie pentru români, dar ar intra şi în atenția străinilor, ar fi un stimulent pentru pictorii români şi o adevărată şcoală pentru elevii Şcolii de Arte Frumoase. Nu întâmplător, printre primele comenzi făcute se număra cea de la stabilimentul artistic „Guppen" din München, axată pe necesitățile activităților didactice. Instrumentele de lucru pentru studiul desenului şi arhitecturii[35] erau aduse la Iaşi prin intermediul consulatului general al Austriei din localitate[36]. Pentru început, în lipsa unor intermediari agreați de autoritățile române, a unui sistem de achiziție acceptat, comenzile din spațiul german veneau pe filiera consulatului austriac. Au fost şi cazuri mai puțin fericite, în care marfa comandată ajungea la Consulatul austriac, iar directorul Şcolii de Arte nu o putea

[33] Domnitorul Alexandru Ioan Cuza.

[34] *Ibidem.*

[35] DJANI, fond Academia de Arte Frumoase, dosar 1/1860, f. 5.

[36] Idem, dosar 2/1865, f. 22, 24.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

ridica din lipsa banilor[37]. Adresele înaintate către Minister arătau că toate aceste nelămuriri creşteau preţul final al pieselor, deoarece Consulatul percepea, la rându-i, taxe de depozitare.

Gheorghe Panaiteanu-Bardasare încerca să anticipeze evoluţia favorabilă a Muzeului. Presupunând că se va bucura de întreg concursul autorităţilor în ceea ce priveşte dezvoltarea patrimoniului instituţiei, directorul avansa şi o organigramă de funcţionare. El împărţea Muzeul pe „şcoli naţionale": română, italiană, franceză, spaniolă etc.[38]. La o primă vedere, apărea imposibil de realizat acest deziderat. De unde putea cumpăra, şi cu ce bani, tablouri, fie ele şi reproduceri din cultura universală? Gheorghe Panaiteanu-Bardasare ştia din ce erau formate colecţiile personale aparţinând marilor familii boiereşti şi despre disponibilitatea urmaşilor acestora de a dona o parte dintre ele.

În ton cu Gheorghe Panaiteanu-Bardasare, Gheorghe Năstăseanu propunea, la rândul său, o secţie care să găzduiască operele tuturor vechilor maeştri, reproduse prin calcografiere sau alte metode necunoscute încă publicului din Moldova. În clădirea ce se dorea a fi pusă la dispoziţia muzeului trebuia neapărat să fie amenajată şi o sală, poate chiar două, prin bunăvoinţa Direcţiunii, în care cursanţii de la Şcoala de Arte Frumoase să studieze pictura, dar şi sculptura[39].

Pentru prima oară în istoria Muzeisticii din ţara noastră se propunea „o odaie pentru copiat şi restaurarea tabloanelor vechi şi stricate", aflată în grija unei singure persoane, care, în concepţia sa, trebuia să fie şi pictor şi conservator. Este drept că această cerere survenea la câţiva ani de la deschiderea, în paralel, a Pinacotecii şi a Şcolii de Arte Frumoase. Pentru această funcţie era nominalizat George Schiller, care se dorea a fi angajat şi la Muzeu şi la Şcoală. Suma anuală avansată pentru întreaga activitate se ridica la valoarea 7.400 lei[40]. De numele său se leagă majoritatea restaurărilor de tablouri. Adresele înaintate către Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice ne ajută să înţelegem implicarea sa în conservarea patrimoniului din Moldova. Şi nu era vorba doar despre actul artistic în

[37] DJANI, fond Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice, dosar 173/1861, f. 46.

[38] ***, *Curierul artistic*, în *Ateneul român*, nr. 16, 2 februarie 1861, p. 138-140.

[39] *Ibidem.*

[40] DJANI, fond Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice, dosar 173/1861, f. 99.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

sine. Pictorul George Schiller era la curent cu ultimele tehnici şi metode de restaurare a tablourilor și avea ştiinţă de calitatea materialelor ce trebuiau folosite. Dar nu era suficient. Recunoscând că nu ştia a realiza fresce, George Schiller propunea Ministerului Cultelor şi Instrucţiunii Publice, în 27 august 1860, să i se asigure fonduri pentru a merge în Italia unde putea studia practic arta executării frescelor. Acolo trebuia să observe cum se fac „cartoanele şi modelurile, învăţând totodată şi secretul a pune tencuiala pe perete, care secret posedă numai pietrarii frescanti”[41]. Dorea să profite de prilej pentru a-şi procura „culorile şi obiectele necesare pentru acest ram de pictură, fiindcă asemenea nu se găsesc aici, din cauza necunoştinţei şi neexecutării în ţara noastră a acestei arte”[42].

Într-o cerere din 2 ianuarie 1861, George Schiller solicita Ministerului să îi pună la dispoziţie suma de cincizeci de galbeni pentru a face comandă la Viena pentru materialele necesare refacerii „tablourilor din Muzeul Naţional”[43]. Ştiind starea precară a finanţelor ţării, îşi lua şi o măsură de rezervă. El accepta chiar şi jumătate din suma cerută, explicând că, în acest caz, rezultatele nu vor putea fi aceleaşi. Nici chiar aşa lucrurile nu evoluau. În 9 iulie, acelaşi an, Gheorghe Panaiteanu-Bardasare se adresa ministrului Cultelor şi Instrucţiunii Publice, arătându-se nemulţumit că nici până atunci George Schiller nu fusese angajat drept conservator în cadrul Muzeului, dar nici nu i se pusese la dispoziţie suma necesară pentru achiziţionarea materialelor de la Viena[44]. Şi nu a fost în zadar. George Schiller comanda în, 17 august 1861, nisip de Prut „fără de care nu se poate întinde şi netezi orice tablou transportat, fie căptuşeala sa”[45]. Prestigiul pictorului îi aducea şi recunoaşterea binemeritată din partea Ministerului Justiţiei, Cultelor şi Instrucţiunii Publice prin Ordinul nr. 3632 din ianuarie 1865[46].

Părerea lui Gheorghe Panaiteanu-Bardasare s-a nuanţat în scurt timp. În mai 1861 el era desemnat, alături de Bogdan Petriceicu-Hașdeu,

---

[41] Idem, dosar 96/1859, f. 61.

[42] *Ibidem*.

[43] Idem, dosar 173/1861, f. 1.

[44] *Ibidem*, f. 113 r.-v.

[45] *Ibidem*, f. 125.

[46] DJANI, fond Academia de Arte Frumoase, dosar 2/1865, f. 20.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

pentru a merge la Lemberg (Liov). Acolo, societatea arheologică din localitate organiza o „expoziție de antichități, numismate, manuscrise etc.”[47]. Bogdan Petriceicu-Hașdeu ca arheolog şi Gheorghe Panaiteanu-Bardasare ca artist, urmau a face „copii exacte de pe originalele atingătoare de România”[48]. Guvernul Moldovei trebuia să intervină pe lângă cel al Austriei pentru a le înlesni celor doi travaliul în cadrul manifestării. La plecare, ei primeau câte douăzeci şi patru de galbeni „pentru spesele voiajului, iar pentru actele ce urmează a întrebuința pe loc, câte doi galbeni de fiecare, pe fiecare zi cât vor urma lucrul, până la expirarea termenului expoziției”[49]. Prin referatul Consiliului Miniştrilor Moldovei din 9 iunie 1861[50], se decidea punerea banilor la dispoziția celor doi. La acel moment se considera că suma este suficientă, putând acoperi toate necesitățile trimişilor guvernamentali. Doar peste o lună, în 20 iulie, cei doi trimiteau o cerere către Ministerul Instrucțiunii solicitând alocarea unor fonduri suplimentare. Argumentele ştiințifice vorbeau de descoperirea a numeroase izvoare istorice, nebănuite în momentul plecării din Iaşi. Arătând cât de bine fuseseră primiți de către autoritățile din Lemberg, cei doi menționau cărțile şi piesele care le atrăseseră atenția: „1. O Biblie slavonă, scrisă în Moldova, la mănăstirea Voroneț, în usta a 16 şi ilustrată de către pictorul român Ştefan Suceveanul într-un chip splendid şi care face onoare artei pământene de atunci; 2. Relieful în fildeş al bătăliei de la Hotin din 1621; 3. O Biblie slavonă, legată în aur masiv, cu frumoase săpături, dăruită bisericii de la Suceava de către Doamna Ruxandra, fata lui Vasile Lupu; 4. Câteva documente slavo-româneşti de mare preț istoric”[51]. Dar acestea erau doar materialele expuse. Memoriul semnat de către Bogdan Petriceicu-Hașdeu şi Gheorghe Panaiteanu-Bardasare arăta că în patrimoniul muzeului Ossolinski, instituția care a organizat expoziția, se aflau 55.000 de cărți tipărite, aproape 2.500 de manuscrise, peste 4.000 de gravuri și 15.000 de monede, alături de numeroase tablouri. Printre ele, trimişii guvernamentali pomeneau că „din cărțile tipărite am aflat un belşug de

[47] DJANI, fond Ministerul Cultelor şi Instrucțiunii Publice, dosar 173/1861, f. 69.

[48] *Ibidem*.

[49] *Ibidem*, f. 69v.

[50] *Ibidem*, f. 77 r.-v.

[51] *Ibidem*, f. 93 r.-v.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

rarități nespuse privitoare istoriei române; bunăoară faptele lui Mihai Viteazul, descrise leşeşte şi publicate chiar pe acel timp (Ogrod Krolewsky, Praga, 1599), peste douăzeci de tratate şi broşuri contemporane despre războiul de la Hotin din 1621 şi mai multe alte”[52]. La manuscrise nu avuseră acces, deoarece directorul Muzeului, Bielowski, era plecat din localitate şi nu putuseră obține aprobarea dorită. În schimb, „printre gravuri se află cinci diferite portrete de a lui Mihai Viteazul, trei de a lui Ştefan Burduja[53] vodă (încă necunoscute), un foarte frumos portret al Mariei, fata lui Vasile Lupu (de asemenea necunoscut), planurile Hotinului, în felurite epoci, etc.”[54]. În cazul monezilor îşi declinau competențele, menționând doar că se aflau mai multe cu marca Moldovei, precizând însă că trebuiau descifrate. Mai era amintit un tablou în ulei din anul 1150 „portretul înființătorului Moldovei: Joannes Bogdan Dux Valachiae, făcut în vechi stil bizantin şi purtând o lungă inscripțiune gotică despre viața acestui domn!”[55] Relatarea era realizată cu lux de amănunte, dovedind că cei doi trimişi îşi făcuseră treaba foarte bine.

Pe lângă cercetările întreprinse în cadrul muzeului, Bogdan Petriceicu-Hașdeu se interesa şi de ceea ce vindeau anticarii din Lemberg, propunând autorităților din Minister achiziționarea a opt titluri de carte veche.

**Pledoarii pentru cultul donației**

Vestea deschiderii într-un viitor apropiat a muzeului a stârnit un entuziasm greu de bănuit într-o societate care părea încă amorțită în metehnele atmosferei de început de veac, peste care modernitatea se suprapunea parcă prea lent.

Şi nu au fost doar atitudini formale, nici oratorie golită de sens. Considerăm că cele mai elocvente exemple sunt gesturile fără precedent privitoare la donațiile îndreptate către muzeu. Semnalele nu au venit doar dintr-o anumită categorie socială, dintr-un mediu cultural, acaparate doar de bunăvoința domnului sau a marilor familii boiereşti, şi nu doar din țară. Sfera publică din Iaşi era animată la confirmarea ştirii că regele Sardiniei

[52] *Ibidem*, f. 93v.

[53] Este vorba despre Gheorghe Ştefan vodă.

[54] *Ibidem*.

[55] *Ibidem*, f. 98.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

oferise junimii studioase din Principatele Unite o colecție zoologică[56]. Singura doleanță, condiție fiind mult spus, era ca fondul zoologic să aibă doar o utilitate didactică, cu impact public.

La scurt timp de la înştiințarea înființării muzeului, locotenentul Alexandru Donici dona un tablou original reprezentând *Unirea Principatelor*, de Theodor Aman[57], unul dintre artiştii al căror prestigiu era la apogeu în acei ani. Dorim să facem două remarci. Prima ținteşte tema picturii. Pânza se potrivea perfect strategiei de legitimare, de promovare a Unirii de la 1859, și venea în întâmpinarea principiilor noii pedagogii naționale. Vizitatorii muzeului puteau admira o operă de artă, dar deveneau şi subiecții unui program cultural încărcat cu nuanțe politice. Cea de-a doua observație priveşte efortul financiar făcut de locotenentul Alexandru Donici. Din corespondența Ministerului Cultelor şi Instrucțiunii Publice ştim că Theodor Aman nu era unul dintre artiştii ieftini, care acceptau să-şi vândă tablourile la prețuri modice. Gestul era apreciat şi de Mihail Kogălniceanu. El raporta domnului Cuza că „votul Adunării, după inițiativa subscrisului pentru înființarea unui Muzeu Național de Pictură, a deşteptat în public nobile sentimente"[58], rugându-l pe domn să-i mulțumească lui Alexandru Donici pentru donația făcută[59]. Alexandru Ioan Cuza îşi exprima „Domneasca Noastră mulțumire"[60] în aceeaşi zi, 26 iulie 1860, elogiind „nobilele sentimente de care se vădeşte insuflat pentru înflorirea aşezămintelor publice naționale".

Gestul de mulțumire al Domnului Alexandru Ioan Cuza trebuia să-l transforme pe Alexandru Donici într-un veritabil model pentru contemporani. Într-un scenariu ideal, mulți patrioți cu dare de mână ar fi trebuit să urmeze exemplul acestuia şi să contribuie la constituirea patrimoniului național, pus în valoare de un Muzeu public. De asemenea, Mihail Kogălniceanu recunoştea şi posibilitățile limitate ale Statului de a

[56] Idem, dosar 30/1860, f. 2.

[57] Idem, dosar 96/1859, f. 33.

[58] *Ibidem*, f. 37.

[59] *Monitorul oficial al Moldovei*, nr. 244, august 1860, col. I-II. Al. Donici donase tabloul la 13 iulie, raportul este din 26 iulie, iar decretul de mulțumire, dat din Iaşi în aceeaşi zi.

[60] DJANI, fond Ministerul Cultelor şi Instrucțiunii Publice, dosar 96/1859, f. 38.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

susține convingător regăsirea şi reinventarea trecutului în scenariul modernității, pledând pentru cointeresarea pasionaților de artă şi istorie.

Alături de el, V. A. Urechia s-a dovedit a fi unul dintre partenerii de încredere în îndeplinirea proiectului de deschidere a unui Muzeu de Artă organizat după standardele uzitate în culturile occidentale. Semnalul dat către toți cei cu aplecare spre efervescența artistică a fost puternic. Aşteptările erau pe măsură, Mihail Kogălniceanu având ştiință de intențiile unora dintre apropiații săi de a pune la dispoziția statului colecții particulare extrem de valoroase. Printre ei, merită menționat Costache Negri.

Ca şi în cazul altor personalități, posteritatea lui Costache Negri nu a suscitat un interes pe măsură din partea istoricilor. E drept, acesta nu a fost unul dintre liderii marcanți ai evenimentelor, de la 1848 sau 1859. El făcea parte din acei lideri a căror expunere publică a fost insignifiantă, dovedindu-se însă persoane capabile şi de încredere, cu bună perspectivă pentru a deține cele mai importante funcții din stat. Colaborator apropiat al lui Alexandru Ioan Cuza, Costache Negri se numără printre puținii oameni politici apreciați pentru caracterul şi cultura lor, atât de adversarii politici, cât şi de prieteni. Câți dintre liderii formali ai vieții politice de la noi, să o spunem, iarăşi, convențional, au ales să se retragă din tumultul intrigilor politice pentru a-şi trăi liniştit bătrânețile? E şi o întrebare, dar şi un răspuns, pentru cei care caută un dram de moralitate în odiseea elitei politice româneşti. Costache Negri a fost unul dintre aceştia. Departe de noi intenția de a exagera, de a idolatriza această personalitate istorică. Suntem însă de părere că nici un alt personaj al lumii româneşti moderne nu s-a bucurat, în asemenea măsură, de recunoaşterea şi simpatia câştigate de Costache Negri.

Costache Negri îi mărturisise cândva lui Mihail Kogălniceanu că va da colecția sa de pictură de îndată ce se va înființa la Iaşi un Muzeu. Aceeaşi decizie i-o comunica verbal şi lui V. A. Urechia[61]. Mihail Kogălniceanu îi sugera ministrului în exercițiu să îl anunțe pe acesta pentru a vedea dacă mai este de acord, momentul fiind prielnic. Într-o adresă, din 22 iulie 1860, se adresa oficial lui Costache Negri, aflat în misiune la Constantinopol. Anunțându-l de votul favorabil al Adunării Legislative pentru înființarea

[61] *Ibidem*, f. 31.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

Muzeului, epistola ministrului ducea cu ea credința că apropiatul lui Alexandru Ioan Cuza va fi primul care va aprecia rezultatul dezbaterilor legislative, acceptând să pună la dispoziția instituției culturale o parte din ceea ce adunase pe parcursul anilor. Răspunsul lui Costache Negri nu a întârziat. Doar că diplomatul căuta cea mai bună formulă pentru transferul de proprietate asupra tablourilor, din dorința de a se asigura că ele nu vor fi întrebuințate în alte scopuri sau vor fi luate din Iaşi şi duse la Bucureşti. În acel moment, pânzele se aflau încredințate pentru o păstrare corespunzătoare, profesorului Nicolae Ionescu. Derularea formalităților necesare, a înțelegerii de comun acord dintre cele două părți – administrația Muzeului şi Costache Negri – a durat aproximativ un an.

Abia la începutul anului 1861, Costache Negri consimțea să dea în păstrarea şi îngrijirea lui Gheorghe Panaiteanu-Bardasare colecția sa de tablouri. Acestea au fost aduse la muzeu la 7 aprilie 1861 şi au rămas mulți ani în regim de custodie. Costache Negri depusese tablourile pentru studiul elevilor. Astfel se face că acestea puteau fi admirate în sălile Muzeului abia din 1861. Din punct de vedere juridic, proprietarul lor era în continuare Costache Negri. Abia în 1874, după lungi negocieri, de-a lungul cărora diplomatul nu a cerut decât un preț infim, operele de artă au fost cumpărate de către stat[62].

Printre cele dintâi donații primite de Muzeu o amintim şi pe cea a lui Costache Dasiade. La finele lunii octombrie 1860 punea la dispoziția stabilimentului cultural un număr de treizeci de tablouri[63]. Printre ele, cele de inspirație istorică, precum *Ştefan cel Mare şi arcaşii bătând la țintă*, ambele de Theodor Aman, dar şi portrete, precum cel al mitropolitului Veniamin Costachi, pictat de Kaufmann[64].

Şi Ministerul Cultelor şi Instrucțiunii Publice punea la dispoziția Muzeului, în data de 30 septembrie 1860, portretul mitropolitului Veniamin Costachi oferit de Neculai Roşca Codreanu, *Arcaşii mănăstirii Putna* de Theodor Aman şi *Cavalerul*, realizat de Gheorghe Năstăseanu[65].

---

[62] C. Paradais, *op. cit.*, 1972, p. 40.

[63] DJANI, fond Academia de Arte Frumoase, dosar 4/1865, f. 2v.

[64] ANIC, fond Ministerul Cultelor şi Instrucțiunii Publice, dosar 835/1862, f. 106.

[65] DJANI, fond Ministerul Cultelor şi Instrucțiunii Publice, dosar 96/1859, f. 86.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

Alţi donatori amintiţi în actele muzeului erau Iordache Beldiman şi doctorul Diamandescu[66].

În 1863 Pinacoteca ieşeană primea o copie după portretul lui Mihai Viteazul, păstrat în Muzeul Naţional din Berlin. Donatorul, „dr. Mandrea, profesor de la Facultatea juridică din Iaşi"[67], argumenta că „am crezut de datoria mea ca fiu al României să aduc în patrie fotografia acestui mare bărbat"[68]. Tot în acelaşi an, la începutul lunii septembrie, Iancu Fătu dăruia „Muzeului de tablouri din Iaşi"[69] o fotografie, având forma unui medalion oval, realizată după un portret al lui Mihai Viteazul pe care îl admirase la Muzeul Naţional din Berlin. În galeria germană, reprezentarea fostului domn era intitulată *Michael palatinus Valachiae*. Donaţia, calificată drept un „odor istoric şi naţional"[70], a stârnit şi interesul directorului Pinacotecii din Iaşi, Gheorghe Panaiteanu-Bardasare. El confrunta imaginea cu o reproducere adusă de la Lemberg, executată după o lucrare semnată de Vimbach şi prelucrată în aramă de I. A. Böner. Iată cum, pe parcursul a doar trei-patru ani, pedagogia naţională îl transformase pe Mihai Viteazul dintr-un fost domn al Ţării Româneşti, în simbolul Unirii românilor din toate provinciile istorice. La această metamorfozare a conştiinţei naţionale, pictura a avut rolul ei.

Toate aceste donaţii erau binevenite, în condiţiile alocării unor bugete reduse pentru cumpărarea obiectelor de patrimoniu. Sub directoratul lui Gheorghe Panaiteanu-Bardasare au fost nenumărate intenţii de achiziţionare a unor opere de artă, chiar a unor colecţii personale, precum cea a lui Costache Negri[71], posesorul unor tablouri semnate de Van Dyk, Velasquez, Carlo Dolce sau Salvator Roza. Aşa cum aminteam în rândurile de mai sus, negocierile dintre părţi au durat ani buni. Şi acest lucru nu pentru că Negri dorea să obţină cât mai mulţi bani de pe urma vânzării tablourilor. Mai degrabă, credem că el dorea să impună

[66] ANIC, fond Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice, dosar 835/1862, f. 106v.

[67] DJANI, fond Academia de Arte Frumoase, dosar 2/1865, f. 105.

[68] *Ibidem*, f. 5.

[69] ANIC, fond Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice, dosar 835/1862, f. 95.

[70] *Ibidem*.

[71] A. D. Atanasiu, *Colecţia Costache Negri în Pinacoteca din Iaşi*, în *Arhiva*, I, 1907, 1, p. 21-26.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

câteva principii, să se asigure că nimeni nu va transfera picturile în altă parte. Nespusă clar, aluzia lui Costache Negri privea tendințele centralizatoare manifestate tot mai pregnant dinspre Bucureşti.

Pentru cele treizeci şi nouă de tablouri, Gheorghe Panaiteanu-Bardasare propunea să fie plătită suma de 144.000 de franci[72], un preț modest, de vreme ce posesorul îi mărturisea bunului său prieten, Vasile Alecsandri, că doar patru tablouri valorau mult peste prețul înaintat[73]. Marele patriot moldovean a consimțit să primească o sumă mult sub valoarea de piață a lucrărilor, punând două condiții: picturile să rămână la Iaşi şi prețul stabilit de autorități să fie înjumătățit, considerând că țara avea alte priorități în chestiuni bugetare, mult mai importante[74].

În final, Costache Negri a mai acceptat o reducere a prețului, la propunerea lui Titu Maiorescu[75], ministrul Cultelor şi Instrucțiunii Publice la acea vreme, confirmând elogiile celor care îl cunoşteau de îndeaproape. Situația nu s-a îmbunătățit nici în anii următori. Regele Carol I admitea în corespondența personală că statul nu dispunea de fonduri pentru colecțiile de artă[76]. Nu erau împământenite încă nici obiceiul şi pasiunea întreținerii unor colecții particulare.

Alte paisprezece tablouri, în bună măsură copii, au fost cumpărate de la un părinte Sofronie[77]. Alături de tablourile cu temă religioasă, *Răstignirea lui Hristos*, *Hristos binecuvântând*, pe lista donațiilor se mai aflau portretele mitropolitului Veniamin, ale lui Mihail Sturdza, Grigore Ghica şi Ştefan cel Mare, ultimul fiind opera lui Constantin Lecca[78]. Privitor la tematica picturilor, mai ales a celor realizate în Moldova, precumpăneau arta

---

[72] C. Negri, *Scrieri*, I, text ales, stabilit, note şi studiu introductiv de E. Boldan, Bucureşti, 1966; scrisoarea către Vasile Alecsandri din 29 februarie 1872, p. 234.

[73] *Ibidem*.

[74] A. D. Atanasiu, *Colecția Costache Negri în Pinacoteca din Iaşi*, în *Arhiva*, II, 1907, nr. 3, p. 114.

[75] *Ibidem*, în *Arhiva*, III, 1907, nr. 4, p. 163.

[76] *Scrisorile regelui Carol I din arhiva de la Sigmaringen 1878-1905*, studiul introductiv, stabilirea textului, traducerea, adaptarea şi notele Sorin Cristescu, Bucureşti, Paideia, 2010; scrisoarea către Leopold din 9/21 ianuarie 1888, p. 160.

[77] ANIC, fond Ministerul Cultelor şi Instrucțiunii Publice, dosar 835/1862, f. 104v.

[78] *Ibidem*, f. 105.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

portretului şi peisagistica. Compoziţiile inspirate din trecut nu erau numeroase, reprezentările reducându-se, în cele mai multe situaţii, la chipurile marilor domni.

**Şcoala de Arte Frumoase din Iaşi**

Ca şi în cazul Pinacotecii, în privinţa Şcolii de Arte Frumoase lucrurile au evoluat favorabil, deşi nu debutaseră sub cele mai bune auspicii. O adresă semnată de Gheorghe Panaiteanu-Bardasare, la 12 ianuarie 1861, solicita ca deschiderea Şcolii să se facă „cunoscută la toată junimea noastră, atât din Capitală, cât şi din toată ţara spre a veni şi a se înscrie”[79]. Înştiinţarea trebuia să apară într-una din foile oficiale, dar şi prin tipărirea a douăzeci-treizeci de afişe care urmau a fi expuse „la Universitate, Academie etc. şi pe la toate aşezămintele noastre publice pentru grabnica răspândire”[80]. Nespusă direct, temerea îi încerca pe iniţiatorii acestui proiect. Era resimţită rezerva faţă de posibilitatea ca tinerii din Principat să nu fie atraşi de oferta educaţională şi artistică.

Cursurile erau deschise oficial încă din luna noiembrie a anului 1860, dar activitatea avea să înceapă regulat abia peste două luni, la 15 ianuarie 1861. Gheorghe Panaiteanu-Bardasare era singurul profesor, având lângă el 12 elevi, majoritatea zugravi de biserici[81]. Acesta a fost nucleul de discipoli cu care s-a pornit la drum. Ca şi în cazul Pinacotecii, Gheorghe Panaiteanu-Bardasare trebuia să înceapă de unul singur întreg travaliul didactic şi administrativ, să construiască o arhitectură instituţională în funcţie de fondurile puse la dispoziţie de Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice. Totul depindea de structura bugetului discutat încă din luna iunie 1860.

În şedinţa din 22 iunie 1860[82], deputatul Dimitrie Cracte îl interpela pe prim-ministrul Moldovei, M. Kogălniceanu, asupra unei probleme a cărei consecinţe nefavorabile erau resimţite în societatea românească de mai bine de două decenii. Mizele dezbaterii erau statutul bursierilor trimişi la studii în străinătate, drepturile şi obligaţiile lor, precum şi oportunităţile de angajare pe care aceştia le aveau la revenirea în patrie. Intervenţia îi privea

[79] DJANI, fond Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice, dosar 173/1861, f. 3.

[80] *Ibidem*.

[81] ANIC, fond Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice, dosar 835/1862, f. 177.

[82] *Monitorul oficial al Moldovei*, nr. 27, 3 noiembrie 1860, p. 20, col. I-II.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

direct pe pictorii Gheorghe Năstăseanu şi Gheorghe Panaiteanu-Bardasare, apreciaţi de multă lume şi pentru care „ţara e datoare să-i sprijine până când va începe şi la noi a se preţui frumoasele arte”[83]. Experienţa anilor anteriori arătase că mulţi dintre copiii boierilor trimişi la studii pe banii statului nu se întorseseră cu mult aşteptatele diplome, fiind totuşi primiţi în structurile administrative. Nu era şi cazul acelor tineri, fără relaţii familiale, care, reîntorşi în ţară, nu prinseseră nici un angajament şi datorită faptului că ceea ce învăţaseră ei în străinătate nu avea echivalent în Principatele Române. Doar că în cazul lui Gheorghe Năstăseanu sursele epocii vorbesc de o tristă experienţă. Deşi autorităţile îl asiguraseră că până în momentul plecării în străinătate va avea la dispoziţie un avans din suma promisă, acest lucru nu s-a întâmplat. Constrâns de împrejurări, Gheorghe Năstăseanu era obligat să contracteze un împrumut personal, în valoare de o sută cincizeci de galbeni, fiind convins că îl va returna din banii ce urma să îi primească din partea autorităţilor. Nu s-a întâmplat aşa, astfel încât tânărul pictor, cât şi Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice erau somaţi la plata datoriei[84]. Lucrurile nu s-au rezolvat imediat. Într-o înştiinţare din 16 noiembrie 1860, artistul ruga autorităţile să-i anticipeze plăţile, argumentând că preţurile plătite pentru pânze, culori şi realizarea copiilor erau scumpe. Finalul cererii aducea şi rugămintea lui Gheorghe Năstăseanu ca Ministerul, „la trimiterea banilor, să poprească pentru cămătarii săi, citaţi de el onor Minister, căci el îi va satisface la trimiterea tabloului în patrie”[85].

Un alt caz edificator este cel al lui Nicolae Grigorescu, desemnat bursier al statului în anul 1861. Alături de talentul său, tânărul impresionase prin refacerea picturii interioare de la mănăstirea Agapia[86]. Doar că procedurile birocratice complicate riscau să îl împiedice pe acesta să plece la studii la Paris, în lipsa acordării banilor promişi. Finalmente, au fost însă găsiţi banii necesari.

[83] *Ibidem*.

[84] DJANI, fond Ministerul Cultelor şi Instrucţiunii Publice, dosar 173/1861, f. 25 r-v.

[85] *Ibidem*, f. 26v.

[86] Idem, dosar 183/1861, f. 1.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

Iată una din marile provocări ale domniei lui Alexandru Ioan Cuza în domenii precum Educaţie, Ştiinţă sau Patrimoniu. Nu era vorba doar de reaşezarea sau de reformarea unor activităţi. Printre provocările momentului se număra şi înfiinţarea, într-un timp relativ scurt, a unor instituţii ori promovarea unor manifestări aşa cum se întâmpla în spaţiul occidental, străine de trăirile şi filozofia lumii româneşti.

Doar că, uneori, voinţa unor structuri elitiste nu era suficientă pentru a mobiliza suflul comunitar, aşa cum harul oratoriei nu putea suplini atributele unui program pragmatic. Mihail Kogălniceanu, în răspunsul său la interpelarea lui Dimitrie Cracte, punea deschis unul dintre diagnosticele nefaste ale societăţii româneşti. Arăta că tinerii amintiţi, la fel ca mulţi alţii, erau negreşit adevărate talente, dar „ei vegetează, pentru că clasele avute nu încuviinţează arta pământeană, ele preferează artişti străini, chiar când prin talentul lor sunt inferiori artiştilor români. Aceasta o spun cu durere, dar faptul este pozitiv. În câtă vreme dar artiştii noştri nu vor fi încurajaţi, nu vom avea o artă naţională”[87]. Aceasta este filozofia discursului din paginile introductive ale „Arhivei Româneşti” de promovare a capacităţilor autohtone, dar şi pentru conturarea unei educaţii bazată pe valorificarea patrimoniului istoric și pe cultivarea idealurilor naționale. Reproşurile sale se îndreptau către acea elită, atât de elogiată de unii istorici români, acaparată şi captivată de tentaţiile lumii moderne. Hainele şi bijuteriile, cumpărarea de moşii, călătoriile în străinătate şi organizarea petrecerilor reprezentau principalele atracţii pentru familiile boiereşti şi nu sprijinirea activităţii artistice.

În continuarea intervenţiei sale, Mihail Kogălniceanu arăta cum guvernul prevăzuse fonduri „pentru un început de muzee şi secţia a făcut un act patriotic încuviinţând aceasta, căci în mica colecţie de tablouri ce avem, oricât de mică este, avem câteva copii bune, chiar şi originale din şcoala flamandă şi olandeză, care astăzi putrezesc din lipsă de îngrijire şi nefiind nimeni însărcinat să le restaureze”[88]. Aprecierile lui Mihail Kogălniceanu nu mai lăsau loc la interpretări. Când un oficial al statului recunoştea condiţiile mizerabile în care se aflau opere de artă valoroase,

[87] *Monitorul oficial al Moldovei*, nr. 27, 3 noiembrie 1860, p. 20, col. I-II.
[88] *Ibidem*.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

concluzia nu mai putea fi decât una: susținerea unui domeniu cu veleități academice, aşa cum se întâmpla la toate națiile civilizate.

Tot el mai constata că, „pentru prima dată în țara noastră, într-o Adunare Națională s-a vorbit de arte, însă şi această interpelare a domnului Cracte dovedeşte că ziua de astăzi e mai bună ca cea de ieri". Mulțumindu-i deputatului Cracte pentru oportunitatea provocării întregii dezbateri, Mihail Kogălniceanu legitima dreptul comunității în a se pronunța asupra chestiunilor care până atunci fuseseră ignorate. Decizia nu mai era una personală, nu mai depindea de grațiile şi bunăvoința Domnului.

În cele din urmă, moțiunea citită de Anastasie Panu şi sprijinită de Gh. Cuciureanu, I. Holban, Dimitrie Cracte, I. Ghiorghiade, Grigore Sturdza, D. Rosetti şi I. Balş, pentru încurajarea artelor, era votată în unanimitate. Hotărârea era asumată ca o dovadă pertinentă că un guvern liberal şi național îşi respecta una dintre datoriile fundamentale, cea de sprijinire a studioşilor. Era înaintată propunerea ca Gheorghe Panaiteanu-Bardasare şi Gheorghe Năstăseanu să fie însărcinați cu realizarea unor tablouri ce vor avea drept temă subiecte din istoria națională, asigurându-li-se plata lor.

Ideea acestui proiect nu era nouă. În mare, era continuată seria tablourilor istorice inițiată de Gheorghe Asachi în paginile „Albinei Româneşti" în anul 1833. Subiectele acestora erau inspirate din gloria medievalității româneşti[89]. În fond, acesta era singurul interstițiu de care şi moldovenii şi muntenii îşi mai aduceau aminte cu mândrie. Primul cadru „înfățoşază fapta iroică a mumii lui Ştefan Vodă, când după bătălia perdută de la Războeni i împiedică intrarea în Cetatea Neamțului, şi-l îndeamnă a să înturna şi a birui seau a muri, care hotărâre mare inimoasă au adus lui Ştefan Vodă noă mărire biruind pe sultanul Baezet şi mântuind patria"[90]. Nu avem date la dispoziție care să ne edifice asupra vânzării tabloului. În orice caz, seria era reluată abia peste câțiva ani, semn că difuzarea litografiilor întâmpinase serioase greutăți. Este posibil ca plăsmuirile[91]

[89] Vezi Al. Istrate, *Cultura istorică a societății româneşti în tranziția spre modernitate*, teză de doctorat, Iaşi, 2010, p. 316.

[90] *Înştiințare litografică*, în *Albina Românească*, nr. 46, 22 iunie 1833, p. 181-182, *apud* Al. Istrate, *op. cit*.

[91] D. Grigorescu, *Trei pictori de la 1848*, Bucureşti, 1973, p. 25.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

încurajate de Asachi, fanteziile uşor sesizabile în tablourile istorice, mai ales în privința veşmintelor, să nu fi fost agreate de puținii comanditari.

Spre deosebire de anunțul din 1833, cel din 1840 era sobru, lipsit de construcții stilistice pompoase: „Al doilea şir al tablonelor din istoria şi din tradițiile Moldovei, de A. G. Asachi, s-au publicat la Institutul Albinei, şi anume: 1. *Descrierea istorică a tablonului ce înfățoşază pe Alexandru cel Bun Domnul Moldovei*, când au priimit corona şi hlamida de la ambasadorii împăratului Ioan Paleologu II la anul 1425, cu portretul acestui împărat; 2. *Zâna Dochia şi Traian*, dupre tradițiile poporene a românilor, cu prospectul Pionului (Ceahlău) luat de la Gura Largului, şi itenerariul (povățuirea drumului) la acest munte"[92]. Editorul nu prezenta raționamentele care au stat la baza alegerii şi tipăririi acestor două cadre. De ce s-a oprit tocmai asupra lor, când putea opta pentru alte momente mult mai importante din istoria Moldovei? Este adevărat că primirea însemnelor puterii de către Alexandru cel Bun simboliza şi independența statului de la est de Carpați. Cu această reproducere, moldovenii îl redescopereau pe Alexandru cel Bun. Alegerea depindea şi de surse, printre acestea găsindu-se şi folclorul, un document incontestabil despre trecut[93]. Chiar dacă nu-l ajuta în identificarea amănuntului istoric, legenda aducea un spor de atractivitate. Neapropiindu-se de păcatele prezentului, eroii deveneau personaje îndrăgite. Întreaga poveste respira doar compasiune şi gânduri bune. Prezentată într-o construcție simplă, legenda istorică era povestită cu drag de cunoscători.

O altă nelămurire ce persistă în anunțurile jurnalistice priveşte intervalele îndelungate la care apar litografiile. În 1845 era terminat tabloul *Lupta moldovenilor cu cavalerii crucieri, în Prusia la anul 1423*, care înfățişa „o faptă puțin cunoscută, interesantă înse pentru istoria universală, şi mai

[92] *Bibliografie românească*, în *Albina Românească*, nr. 17, 29 februarie 1840, p. 61. Anunțul va apare şi în *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, nr. 15, 7 aprilie 1840, p. 120, dar şi în numărul 27, 6 iulie 1841, p. 210-211, *apud* Al. Istrate, *op. cit*.

[93] *De la Dragoş la Cuza-Vodă. Legende populare istorice româneşti*, antologie, prefață şi note de V. Adăscăliței, Bucureşti, 1988, p. VI, *apud* Al. Istrate, *op. cit*.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

ales glorioasă pentru a Moldovei”[94]. În viziunea lui, aceste informații aveau menirea de a sonda terenul, de a vedea semnalele venite din partea cititorilor. Astfel, în numărul 22 din 17 martie același an, va publica pe larg *Prospectu pentru publicația a opt tablonuri din istoria Moldovei*[95], în care arăta că „îmbrățoșarea care au întâmpinat la 1833 acele două tablonuri litografite a istoriei Moldovei au îndemnat pe autorul a publica, prin mijlocirea subscrierei, o culegere de alte opt tablonuri, înfățișătoare unor însemnătoare vechi fapte din istorie și din tradițiile Patriei noastre. Culegerea cuprinde: *Zâna Dochia și Traian*, care, după zicerea mitologică, au urmat sub muntele Pion, a căruia prospect sau înfățoșat dupre natură (publicat); *Actul solemn și ceremonios în care Alexandru cel Bun primește la Suceava, în anul 1425, corona și hlamida crăiască, din mâna ambasadorilor împăratului Paleolog* (publicat); *Lupta eroică a călărimei moldovene, urmată la anul 1423, cu cavalerii teotoni, pe țermul Mării Baltice*; *Bătălia de la Baia la 1467, în care Ștefan cel Mare învinge armia ungurenilor și răpește pe marile craiu Mateiu Corvinus*; *Învingerea lui Ioan Albert, riga de Polonia în codrul seau Dumbrava Roșie la 1497*; *Pompa seau ceremonia de înmormântare, serbată de Ștefan cel Mare pentru oștenii moldoveni, uciși la 1476 în crunta bătălie de Valea-Albă, și așezarea temeliei unei biserici monumentale*; *Ovidius în mijlocul dacienilor*, cu în scurta istoria acestui poet al Romei, dispatriat de împăratul August în aceste țări unde au și murit; *Arburea hronologică a domnilor Moldovei cu în scurtă istorisire, începând de la Dragoș până la Înălțatul nostru domn Mihail Sturza Voevod*”[96].

Viitorii posesori ai litografiilor patriotice erau asigurați că „aceste tablonuri să vor alcătui și să vor litografi de cii mai buni zugravi la Institutul

---

[94] *Lupta moldovenilor cu cavalerii crucieri, în Prusia la anul 1423*, litografit de Baltazar Panaiotean, elev al Academiei Mihaelene, în *Albina Românească*, nr. 83, 21 octombrie 1845, p. 329, *apud* Al. Istrate, *op. cit*.

[95] *Prospectu pentru publicația a opt tablonuri din istoria Moldovei*, în *Albina Românească*, nr. 22, 17 martie 1840, p. 85-86; apărut și în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, nr. 20, 12 mai 1840, p. 158-159, *apud* Al. Istrate, *op. cit*.

[96] *Ibidem*.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

Albinei”[97]. Disproporția alegerii momentelor din trecut este evidentă. Din totalul de opt tablouri, cinci reproduceau fapte din secolul al XV-lea, două din Antichitate, iar unul singur traversa aproape şase veacuri. O altă remarcă ține de înțelesul conceptului de *Patrie*. Asemeni altor contemporani, Gheorghe Asachi se oprea la granițele Moldovei când vorbea de patria sa. Evidențele erau clare şi pentru discernământul străinilor, convinşi de faptul că astfel de compoziții erau comandate „*pour renimer le sentiment national et flatter la vanité moldave*”[98].

Prin Ordinele ministrului Cultelor din Moldova, nr. 7953 din 26 iulie 1860 şi 10.796 din 12 septembrie acelaşi an, intrau în patrimoniul Şcolii de Arte Frumoase o parte din busturile aflate în colecția lui Gheorghe Asachi, precum şi tablourile de la Academia Mihăileană[99]. În bună măsură, acestea au fost cam ultimele obiecte transferate între instituțiile din interiorul Principatelor. De acum înainte, interesul major privea aducerea din marile centre europene a mulajelor, reproducerilor, mici grupuri statuare, chiar şi picturi originale achiziționate fie din fondurile puse la dispoziție de Minister, fie donate.

Muzeele întemeiate în această epocă şi-au atins parțial menirea. Operele de artă şi vestigiile istorice au creat o punte pentru reîntâlnirea cu istoria. Dezbaterile publice nu au trecut cu vederea aceste probleme. Începând din perioada domniei lui Alexandru Ioan Cuza s-au ridicat voci – în spațiul cultural, dar şi administrativ – care au pledat pentru achiziționarea şi păstrarea valorilor de patrimoniu. Altfel, națiunea nu-şi putea cunoaşte trecutul. Reacția decidenților din ministere nu s-a lăsat foarte mult aşteptată. Prin înființarea muzeelor şi bibliotecilor, aceştia au găsit o cale convenabilă de a păstra în cadrul comunității frânturi dintr-un trecut aproape necunoscut, la acel moment. Pentru o bună perioadă, acestea au avut şi o funcție de conservare, copiind, pe cât posibil, strategiile Muzeografiei moderne. Din ele se vor desprinde, spre finele veacului al XIX-lea, majoritatea muzeelor din târgurile şi oraşele de provincie.

---

[97] *Ibidem*.

[98] *De l'état présent et de l'avenir des principautés de Moldavie et de Valachie*; suivi des traités de la Turquie avec les Puissances Européennes, et d'une Carte des Pays Roumains, par Félix Colson, Paris, A. Pougin, 1839, p. 196.

[99] DJANI, fond Academia de Arte Frumoase, dosar 1/1860, f. 9.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro

*CONSTITUTING THE HERITAGE OF THE ART GALLERY IN IASI DURING THE REIGN OF ALEXANDRU IOAN CUZA*[*]
***(Abstract)***

*The present study represents a new approach regarding the beginning of the Art Museum in Iasi, based not on the older writings, but on the research of documents preserved in the fond of the Ministry of Cults and Public Instruction (presently found at the National Archives – the Branch of the County of Iasi). The focus is on the climate of the age, the degree of receptivity of the Moldavian society to the phenomenon of plastic arts, which allowed the creation of institutions meant to support and administer the artistic activity from the Moldavian capital. V. A.Urechia's and M. Kogălniceanu's merits in the creation of a legislative and institutional framework necessary to the constitution of the Art gallery are equally emphasized. It functioned within the School of Fine Arts of Iasi, inside the building of the first University (1860) and then inside the Mihăileanu Academy (Central College). The project of the institution was conceived by painters Gh. Năstăseanu and Gh. Panaiteanu-Bardasare. The Art gallery also beneficiated from Gh. Schiller's experience, a specialized restorer formed in Italy. As an annex of the Art School, the Art gallery offered models for the future plastic artists. On a social level, this collection of paintings contributed to the shaping of the artistic taste of the entire generation, as well as to the crystallization of a national Pantheon, through portraits of personalities, ordered and collected. The generous donations of collectors such as Scarlat Vârnav, Costache Negri, Constantin Dasiade and Alexandru Donici were at the foundation of the public collection, offering worth following examples.*

[*] Rezumat tradus de Simona Postolache.

www.cimec.ro / www.palatulculturii.ro